以宫音名调和以主音名调

——也谈“之，为调型”

吕自强

多年来学习了中国传统宫调理论和西洋音乐的基本乐理以后，在调名问题上有个想法：就是究竟以宫音名调好，还是以主音名调好？这对于应用多种调式的中国音乐来说，是一个比较重大而有意义的问题。笔者主张后一种名调法。因为以主音名调可以明确包括宫调式在内的各种调式，而以宫音名调时，则不能指明宫调式以外的其他各种调式。例如：“1＝F”或“F调”，则调式不明，如果要勉强指明调式，势必从宫音上绕一个大圈子。例如：“F调的徵调式”或“F宫，徵调式”、“F宫的sol调式”等等。既不经济，也欠科学，不如主音结合音名，称作“C徵调”更为精当！

以宫音名调和以主音名调的利弊，在中国有前车之签，在西洋有范本可援。为了会通古今中西以及理解和叙述上的方便，本文概以黄钟为C，唱名概用首调唱名，宫即是首调唱名的do，商为re，角为mi等，今以黄钟宫为例，列一中西对照表如下：

古律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟
今音名	C	$^\sharp$C	D	$^\sharp$D	E	F	$^\sharp$F	G	$^\flat$A	A	$^\flat$B	B	C
古声名	宫		商		角	和①	变徵	徵		羽		变宫	宫
今唱名	do		re		mi	fa		sol		la		si	do

上表中的声名和阶名在其他的调上，可随调移动，但律名和音名不动，唱名和声名的对应关系必须保持一致。它结合律名或音名可构成调名。

中国传统调名的“之、为调型”，是为我们采用“以主音名调”的前车之签。所谓之调型和为调型，是两种名调的方法或调名的型态，之调型调名是以宫音名调，例如：“仲吕之徵”，也就是今天的“F宫的（之）徵调式”，并未指明调式主音是何律；为调型调名是以主音名调的。例如：“黄钟为徵”，也就是今天的“C徵调”，宫音一定是F。之调和为调的理论早已为北宋音乐家范镇所指出：“自唐以来至国朝，三大祀乐谱并依《周礼》，然其说有黄钟为角、黄钟之角。黄钟为角者，夷则（$^\flat$A）为宫；黄钟之角者，姑洗（E）为角”（《宋史·乐志》）。由于历史的进程不同，因而有为调和之调理论之消长，古代调名又往往省去“之、为”二字，例如：“太簇商”，究竟是“太簇为商”（D）、还是“太簇之商”（E）？调义不明，遂造成了后人和今天理解上的障碍。这种情况不能不归咎于之调对于为调的干扰，加上历史上理论的变异，名实间的混乱等情况，把本来简单的问题弄得五花八门，甚至困惑莫解。有人往往又以黄钟均为基础，并重视新调的宫音所在而名调，例如：“太簇商”，有时指黄钟均太簇商音上所起的宫调式，也就是D宫调，并不是商调式——无论太簇之商、太簇为商皆非是，所以陈应时同志在《中国音乐》82年三期《调和调式》一文中提出对日人林谦三《隋唐燕乐调研究》中“为、之术语”的两种读法的问题，很有灼见，请读者参阅。并因林氏“之调式”和“为调式”的提法容易使人全视成“调式”，故而改称“之调型”和“为调型”，不为无因。问题的复杂性还不止此，例如北宋刘几议乐：黄钟为角者，“用黄钟均之七声，以其角声为始终”（《宋史·乐志》）。把黄钟“为”角解释成了黄钟“之”角，名实混乱，兹不赘。一言以蔽之曰：用为调型调名，以主音名调，绝不会产生历史上调名、调义紊乱不明之弊。历史已经成为过去，我们今天是否还要重蹈复辙？

这里还得附带提一个问题。在我们平常的理论研究中，经常在调高、调性、调式上打圈子，以为调高是指各种调式宫音的音高者为数不少，这大概是不自觉地中了“大调式是模范调式”的毒。因为不同调式之间并无高低贵贱之分，而且比种论点也和西洋调式理论相悖。例如，能说a小调的调高是c音吗？e小调的调高就是E，并不是G（不从宫音）。由于以宫音（首调唱名的do）作为调高，当然也就以宫音来定“调”，随之而来的调号便是宫音等于什么音。例如不管是什么调式，只要是F宫，概称“F调”，调号便是“1＝F”，这样一来，既未表明是什么调式，又不知主音是什么音，岂不退步于古人的之调型调名么？更不用说继承为调型名调法的光荣传统了。我认为调高就是各种调式主音的音高，调性就是调式及其主音的高度所体现的不同属性，不能认为宫音就是调高（宫调式例外），当然更不能说宫音位置就是调或调性。总之，以主音名调，理论上科学简明，实践中方便切实。例如：F宫的各种调式名称如下：F宫调、G商调、A角调、C徵调、D羽调。其它诸宫各调的调名均如此类。这完全是为调型名称，A角调就是以A音“为”角的角调式，等等。建议在简谱上记上此种调名，在线谱上，可在调号位置线谱的上方记出调名。此说对否？待指正。

以主音名调，在西洋也有范本可援。例如，a小调是表明以a“为”主音的小调式、并不称名为“c之

欧洲以外的十九世纪音乐概貌

金经言译

这三篇短文系译自《十九世纪亚洲、非洲、大洋洲的音乐文化》一书。标题为译者所加。第一篇为书的前言，第二、第三篇分别为近东和东亚两部分的引言。作者分别为费勒尔、赖因哈德和伯泽。

费勒尔（K. G. Fellerer，1902——），德国音乐研究家，1925年获博士学位，1932年为教授，1939—70年任科隆大学音乐系主任，1967—68年任该校校长，曾是近十个国内外音乐团体的主席或成员。以研究天主教音乐、莫扎特和十九世纪音乐史为主。赖因哈德（K. Reinhard，1914—1979），德国音乐民族学家，博士，教授。以研究土耳其音乐为主。伯泽（F. Bose，1906—1975），德国音乐学家、博士、教授。

（一）

一般而论，人们把十九世纪的音乐史理解为西方国家的音乐现状和音乐发展。其实，在此范围以外，具有独特意义的音乐文化也在发展。如果有人试图以欧洲的音乐观点去理解和评价这些音乐文化，那是不合适的。这些音乐文化都各有其独特的基础和发展，而人们是否了解它们的历史发展则无关紧要。人们必须根据各个民族特有的思维和感受来理解音乐和音乐活动。如果谈论到欧洲以外的音乐，这并不意味着某种评价，而只是指出区域的划分。国际上对研究欧洲以外的音乐文化的称呼是“音乐民族学”(Musikethnologie)，该名词表示了不同民族的音乐，而不是区分不同文化中的民间音乐和艺术音乐。

在欧洲以外的文化中，民间音乐与艺术音乐之间的差别（这种差别存在于欧洲文化中）究竟有多大程度可适用于不同文化的音乐现象整体？这是一个特殊问题。在生活过程中，作为祭祀音乐、劳动音乐等类似的音乐，各按创造和接受它们的人们的社会制度而各自具有特殊的地位和形态。遗产、传统、模式和即兴创作在目前的现实生活中各有其独特的含义，而且对每一个人都各有其独特的价值。有一些音乐活动形式和音乐创作形式在西方国家已经消亡，但它们却在欧洲以外的文化中继承下来，并且得到了独特的发扬和光大。不同的文化不仅各有其独特的音乐形态，而且还各有其独特的音乐现象和表达方式。它们依据着另外一种思想基础，它与欧洲音乐所依据的、受到各种思想制约和社会制约的思想基础不同。

如果欧洲以外的高级文化在几百年以前就象西方国家一样试图从理论上来理解自己的音乐并确定其发展阶段，那也只是在为数不多的民族中出现的特别现象。而且，他们在艺术上和历史上的意识并不与欧洲的相等。在为数不多的高级艺术中，文献只记载了其中的某些音乐体裁。口头流传的音乐形式以及或多或少与即兴创作相关的表现方式有着极为广泛的流传。在欧洲民间音乐中仍残存着这类表现方式。

从上述事实中形成了这样的情况，即不仅在各种不同的文化中，而且也在其发展的各个不同时期，都会出现一些既可理解的、又不可理解的，既是自觉的、又是不自觉的特定现象。凡在没有任何历史资料的地区，我们只能以推论和假设来判断各个时期的衔接问题。一些间接的证据或许有助于这一工作。我们可以据此来考虑某些文化的十九世纪音乐问题。

在此会有形形色色的民族阶层和社会阶层出现。他们虽然生活在同一地区，却拥有不同的音乐生活形式，它们不是相互隔绝，就是相互渗透，或者融为一体。十九世纪时，这些形式有着千姿百态的各自发展，它们不是因为与具有相同文化的或是不同文化的其他民族发生了联系所致，就是因为受到来自欧洲的传教、殖民或者贸易、交通和其他影响所致。

因而，在某一民族自身的音乐文化以外，就出现

La调式”或“C调的小调式”等等。以主音称调名，不但可以剔除之调型调名对于为调型调名的干扰，而且和国际上的多调法能取得一致，便于国内外的文化交流。为调型调名，并不会削弱传统宫调理论中的“从宫观念”，也不减低民族调式中的“宫音意义”。有的同志以传统的“从宫理论”来证明肯定之调型名调法的正确性，好象“a小调”、“C徵调”的调名不能使人找出宫音似的。在研究中国历史上名调法的递变时，一再强调之调理论是对为调理论的发展和进步，加以肯定和提倡，不无偏颇之嫌！音乐中调名的确立，毕竟是主音性大于宫音性，何况中国音乐应用多种调式。宫调式以外的其它调式往往较宫调式来得广泛。“是”什么调就“为”什么调，是C徵调就是C为徵的调，多么简单省事，何须“F调的……”、“F调之……”、“F宫之……”？希望把“主音结合调式”的名调法从目前的理论研究中解放出来，用以表明音乐作品的调。

注①历来文献中多从雅乐音阶立论，声名中只有“变徵”而无“和”，曾侯乙钟磬铭文中有宫音上方纯四度的“龢”，龢即和，今从之。